



D'Igitur à la Jeune Parque : le destin d'une Ombre

Laurent Mattiussi

► To cite this version:

Laurent Mattiussi. D'Igitur à la Jeune Parque : le destin d'une Ombre. La Revue des Lettres Modernes. Paul Valéry, 2006, 11, pp.59-73. hal-00903301

HAL Id: hal-00903301

<https://univ-lyon3.hal.science/hal-00903301>

Submitted on 11 Nov 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La Revue des Lettres modernes. Série Paul Valéry n° 11
Laurent Mattiussi
Université Jean-Moulin Lyon 3
Faculté des lettres et civilisations
laurent.mattiussi@univ-lyon3.fr

D'Igitur à La Jeune Parque : le destin d'une Ombre

Laurent MATTIUSSI
Université Jean Moulin — Lyon 3

Ni la tonalité ni même pour l'essentiel la thématique de *La Jeune Parque* ne paraissent d'emblée faire écho à la poésie mallarméenne. L'analogie formelle que présente *La Jeune Parque*, par sa situation d'énonciation, avec les deux grands poèmes dramatiques de Mallarmé, « *L'Après-midi d'un faune* » et « *Hérodiade* »¹, invite toutefois à pousser plus loin l'investigation. Il est d'ailleurs à noter que, si Valéry lui-même souligne les divergences, il n'en reconnaît pas moins la filiation : « [...] je considère [...] les différences de poèmes comme *Hérodiade*, *l'Après-midi* et la **J Parque**. Celle-ci n'aurait pas existé sans ceux-là, bien entendu. Mais c'est là ce qui est intéressant quant aux différences — de conditions. » (C, XXIV, 117) Le propos de la *Lettre sur Mallarmé*, touchant la « *modification progressive d'un esprit par l'œuvre d'un autre* » conforte le projet d'évaluer simultanément la généalogie mallarméenne du poème et la distance à l'égard de Mallarmé introduite par les « *conditions* » proprement valéryennes : le travail du successeur « *suppose* » ce qu'a réalisé le prédécesseur, que ce soit pour le reprendre à son compte ou pour le prendre à contre-courant, et en reste « *invisiblement* » hanté (Œ, I, 634). Une étude génétique permet de l'établir : l'ombre de Mallarmé, à plus d'un titre, hante le grand poème de Valéry.

Juste après la mort de Mallarmé, Valéry esquisse ce qu'il faut sans doute considérer comme un tombeau du poète². Le nom de Stéphane Mallarmé figure dans l'ébauche de deux vers qui auraient fait rimer deux adverbes de six syllabes avec diérèse, suivant une pratique d'inspiration mallarméenne³ : « *mystérieusement* » et « *mélodieusement* » (CII, 293). Dans *La Jeune Parque*, ces deux adverbes sont devenus les deux épithètes « *harmonieuse* » (Œ, I, 99) et « *mystérieuse* » (105). Le double « **MOI** » en grandes capitales que qualifient ces deux épithètes dans *La Jeune Parque* s'est ainsi substitué au suffixe -ment des deux adverbes dans le brouillon du tombeau, de sorte que la place qu'occupait le nom de Stéphane Mallarmé dans le lointain projet originel de *La Jeune Parque* peut désormais sembler vide. Cette place n'en reste pas moins marquée en creux et elle est en partie occupée par ce double « **MOI** » exceptionnellement ostentatoire. Le même brouillon du tombeau apporte un autre précieux témoignage quant à la genèse de *La Jeune Parque*. Certains fragments de cette

ébauche constituent manifestement le noyau initial du poème. Quelques-uns d'entre eux se retrouvent dans *La Jeune Parque*, ainsi : « *Porte doucement moi...* » (CE, I, 105 ; CII, 292, 293). L'importance de ce syntagme est signalée par sa récurrence dans le brouillon du tombeau, où il fait l'objet de plusieurs variations.

Valéry intercale l'adverbe entre le verbe et le pronom personnel complément d'objet, il bouleverse l'ordre canonique des mots en français, afin d'isoler ce « *moi* » et de l'accentuer avec vigueur. Dans *La Jeune Parque*, ce syntagme emprunté au projet de tombeau précède de quelques vers la « *Mystérieuse MOI* », comme pour souligner un peu plus encore, par avance, sa marque capitale. Le « *moi* », dans le tombeau de Mallarmé, ne saurait évidemment être déjà celui de la Jeune Parque, encore dans les limbes. Ce « *moi* » se réfère à l'« *ombre* » de Mallarmé (CII, 292), locuteur fictif d'un monologue qui était peut-être d'abord destiné, comme dans *La Jeune Parque*, à constituer l'intégralité du poème. La question se pose dès lors de savoir qui parle là, dans *La Jeune Parque* : moi, l'ombre de Mallarmé, moi, Paul Valéry, l'auteur du poème, moi, la Jeune Parque, le masque de l'auteur, ou les trois à la fois ?

Une autre hypothèse doit enfin être envisagée ; elle complète le jeu d'identification hésitante dont le Moi peut être l'objet dans le poème. Le tombeau de Mallarmé ne semble pas avoir été conçu dans sa totalité comme un monologue prononcé par l'ombre du défunt mais aurait pu aussi constituer ou comporter un dialogue entre le maître mort et le jeune auteur vivant. Ce dernier aurait prononcé à l'intention de l'ombre ce vers magnifique : « *Mon âme de ton âme est le vivant tombeau* » (CII, 293). On rencontre dans *La Jeune Parque* l'oxymore « *tombeau vivant* » (CE, I, 109) : le monument funéraire et poétique est l'instrument d'une résurrection. L'âme de Valéry, qui s'exprime par la Parque comme Mallarmé parlait à travers sa sœur Hérodiade, abrite une autre âme, celle de Mallarmé, comme « *une secrète sœur* », dont on sait à quel point elle fut en effet « *à l'extrême attentive* » (97). Le « *néant* » dont la Jeune Parque se dit « *secrètement armée* » (100)⁴ est ainsi passible d'une double lecture, à la fois son propre Moi, pur vide égal à zéro⁵, et l'âme du grand disparu, l'ombre de Mallarmé qui hante l'auteur du poème, tandis qu'il profère ses vers derrière le masque de sa figure mythique. Le grand absent reste présent malgré le considérable travail de transposition, malgré le changement radical de perspective qui transforme en un poème neuf le projet avorté de tombeau.

La Jeune Parque est ainsi le lieu, non pas d'une seule « **basse continue** »⁶ (C, XX, 250), mais de plusieurs motifs sous-jacents, certains proprement valéryens mais d'autres qui, dissimulés sous une forme valéryenne, sont le prolongement de motifs mallarméens ou sont des allusions à la permanence de Mallarmé disparu, dans l'esprit de Valéry. L'hypothèse selon laquelle l'ombre de Mallarmé hante *La Jeune Parque* autorise une lecture du poème en tant que dialogue secret entre Valéry et le défunt. Le génie de l'auteur parvient à superposer les motifs mallarméens aux autres dans une parfaite harmonie, autorisant par là des interprétations superposées de son poème. Ainsi, le vers : « *De mon cœur séparé la part mystérieuse,* » (CE, I, 100) prend un sens nouveau si l'on revient à ces vers ébauchés du tombeau, auxquels il fait écho : « *mystérieusement / Stéphane Mallarmé mélodieusement* » (CII, 292). Ce n'est pas seulement dans l'âme de Valéry mais aussi dans ce que l'on peut tenir pour la version

définitive du poème primitif, dans ce qui est désormais un « *tombeau vivant* » (109), que Mallarmé resurgit, présent par des allusions, et même par des citations directes ou détournées, mais présent comme une ombre invisible, secrète, mystérieuse et mélodieuse, comme une musique presque silencieuse, n'éclatant çà et là qu'en quelques notes éparses.

La Parque évoque « *diverses tombes* », d'où « *Ressusciter* » (Œ, I, 101). Au nombre de ces tombes, d'où ce qui était mort doit ressortir vivant, figure celle de Mallarmé. N'est-ce pas aussi le poète disparu que la Parque pleure au premier vers, par la mort duquel elle a le « *cœur brisé* » (96) ? On peut reconnaître dans le « *Le plus pur* » parmi ses « *destins* » celui que peut revendiquer le Moi pur mais cette lecture n'est pas exclusive d'une autre, qui verrait là une allusion à la rencontre décisive avec Mallarmé, avec l'idéal poétique qu'il a représenté pour le jeune Valéry. *La Jeune Parque* est cependant un essai pour se délivrer de cette ombre auguste en la célébrant, une tentative pour porter l'ombre de Mallarmé jusqu'à un terme que le poète vivant et écrivant n'a pas atteint, auquel il s'est soustrait : non la quête mais le refus de la négation et de la mort, l'amour complet et inconditionnel de la vie et du monde, l'affirmation sans réserves, le oui extatique de Nietzsche à l'existence tout entière, malgré ses limites, malgré son inévitable part d'ombre. Le destin d'une Ombre, dans *La Jeune Parque*, est d'abord celui de Mallarmé ressurgi de sa cendre, dans une improbable et quelque peu forcée réconciliation avec la réalité. Il reste à établir selon quelles modalités le grand poème de Valéry travaille à prolonger, pour l'inverser, le mouvement mallarméen de négation, dont le motif de l'ombre est un indice.

La position de Valéry concernant l'objet de *La Jeune Parque* a moins varié qu'il n'y pourrait paraître. Selon l'entretien avec Frédéric Lefèvre, « [...] *le sujet véritable du poème est la peinture d'une suite de substitutions psychologiques, et en somme le changement d'une conscience pendant la durée d'une nuit.* » (Œ, I, 1622) Quoique l'accent soit mis ailleurs sur les processus corporels, l'idée reste en définitive la même, puisque le poème évoque ces processus en tant qu'ils sont reflétés par la conscience : « *J'ai essayé de faire venir au monologue (dans la J P) ce qui me semblait la substance de l'être vivant, et la vie physiologique dans la mesure où cette vie peut être perçue par soi, [...]* » (C, XVIII, 533). Un ou deux ans plus tard, le fond de la pensée n'a pas changé : « [...] *j'ai essayé de me tenir dans le souci de suivre le sentiment physiologique de la conscience ; le fonctionnement du **corps**, en tant qu'il est perçu par le Moi, servant de **basse continue** aux sentiments ou idées[...]* » (C, XX, 250). Trois ans après, Valéry évoque toutefois « *la J Parque qui n'a, à proprement parler, de sujet* » (C, XXIV, 117). Les certitudes antérieures se sont évanouies. Le fond même du poème semble soudain échapper à son auteur et se perdre dans le mystère.

Valéry, dans l'avant-dernière citation (C, XX, 250), ramène la conscience au Moi, qui en est le support. Le Moi s'avère ainsi le fil directeur de ces déclarations et l'on comprend que l'auteur finisse par ne plus reconnaître le thème qui hante son esprit : le Moi toujours présent, fût-ce en retrait, dissimulé à l'arrière-plan, est à la fois si indispensable et si transparent qu'il cesse d'attirer l'attention. C'est pourtant bien le Moi, sinon « *le sujet* » (Œ, I, 1622), du moins le centre « *véritable* » de *La Jeune Parque*, comme l'ombre de Mallarmé était au centre du projet initial. Le processus en jeu dans

la genèse du poème, analysé plus haut comme la substitution du Moi à l'Ombre de Mallarmé occultée, prend alors toute sa portée. La référence à soi de la Jeune Parque s'exprime, avec une façon insolite chez Valéry de violenter les prescriptions du genre grammatical, dans la surprenante invocation à l'« *Harmonieuse MOI* » (CE, I, 99), puis à la « *Mystérieuse MOI* » (105) qui lui répond en écho, sinon en une homéotéleute, si les deux syntagmes étaient plus proches. Le pronom personnel « *MOI* », en grandes capitales, aussitôt répété et repris quelques pages plus loin, de nouveau au commencement d'une division principale, est substantivé et féminisé. Ces marques d'insistance : la position, le soulignement typographique, la langue malmenée, le rappel à distance, trahissent la grande hantise valéryenne : « [...] l'objet essentiel du **poiein** chez Valéry, le Grand-Œuvre fondamental et permanent dont toute création littéraire n'est que figure, instrument et exercice, c'est évidemment la Mystérieuse Moi elle-même. »⁷ L'Ombre qui hante *La Jeune Parque* est double : l'ombre de Mallarmé et l'ombre du Moi. Ces deux ombres, en quelque sorte, n'en font qu'une.

Valéry a en effet hérité de Mallarmé l'inquiétude suscitée par l'énigme du Moi. Cette inquiétude est au centre d'*Igitur*, rédigé par Mallarmé après qu'il eut longtemps travaillé à « *L'Après-midi d'un faune* » et à « *Hérodiade* ». Valéry a lu le manuscrit d'*Igitur* en 1904 et en a été transporté, au point de transcrire aussitôt ses impressions à l'intention de M^{me} Valéry⁸. Cette découverte a sûrement eu des conséquences sur la genèse de *La Jeune Parque*, d'autant plus qu'*Igitur*, bien que resté à l'état d'ébauche, transpose avec force les motifs des poèmes antérieurs ou à peu près contemporains et annonce aussi bien le sonnet en -yx que déjà le « *Coup de dés* ». Qu'il s'agisse du décor, du héros, des circonstances ou de la signification du drame, on relève de nombreuses analogies, voire des coïncidences d'ensemble et de détail, entre *Igitur* et *La Jeune Parque*, si ce n'est que l'extrême négation mallarméenne se retourne chez Valéry en une affirmation, un élan vers la beauté du monde, auxquels Mallarmé se refuse.

Le décor de *La Jeune Parque*, sa conjonction de la nuit, de la mer et du ciel étoilé (CE, I, 96) semblent déployer « la complexité marine et stellaire » d'*Igitur* (p.4832). Dans *La Jeune Parque*, la « nuit d'éternelle longueur » (98), comme le suggère l'épithète, est à la fois extérieure et intérieure ; elle fait songer à la mort. Elle rappelle d'autant plus le « joyaude la Nuit éternelle » évoqué dans *Igitur* (p.4831) qu'elle est parsemée de « diamants » (96) : c'est « une nuit de trésor » (99). Quant au « flambeau » d'*Igitur* (p.4801), *La Jeune Parque* l'intériorise et en fait une image de « L'esprit » (98). Les personnages du drame ont également en commun des traits significatifs. Si la figure fatidique de Valéry est « jeune », *Igitur* est « tout enfant » (p.4731). La première invoque sa « race » (100) ; du second, il est dit que « sa race s'incarne en ce corps » (p.4741). La Parque se désigne comme une « ombrageuse enfant » (102). *Igitur* est une « ombre » qui tend à se confondre avec l'obscurité de « la Nuit » (p.4841), au point que le récit suggère l'existence de deux personnages distincts mais interchangeables : « [...] la Nuit entendit le bruit de son propre cœur dont battaient les pulsations [...] » (p.4881). *Igitur* identifie ce « battement » (p.4841) en ces termes : « [...] les pulsations de mon propre cœur. » (p.4861). La Parque, par son exclamation : « Mon cœur bat ! » (103) s'y réfère aussi comme à un signe essentiel.

Dans les deux textes, les circonstances du drame donnent lieu à de frappants phénomènes d'écho, même si les motifs qu'elles mettent en jeu ne sont pas exactement superposables. L'omniprésence de la mort s'illustre notamment dans *La Jeune Parque* par le motif du « poison » (Œ, I, 97), instrument du suicide dans *Igitur*. Le « tombeau » d'Igitur (p.4851) trouve son équivalent dans celui, métaphorique, de la Parque (98). La situation d'Igitur, « au point de jonction de son futur et de son passé » (p.4921), est celle même de la Parque, partagée entre l'anticipation d'un avenir connu d'avance et ses souvenirs (101). Le premier moment du schème initiatique : la mort, la descente aux enfers, est commun aux deux œuvres. « *Ig. descend les escaliers, de l'esprit humain* » (p.4741), « *il va dans le mystère* » (p.4811). Un appel irrésistible attire la Parque dans les ténèbres impénétrables du sommeil, dont les Grecs disaient qu'il est le frère de la mort : « *Une profonde enfant / Des degrés inconnus vainement se défend, [...]* » (109). L'impulsion d'Igitur se trouve ici exaltée : « *Je me remets entière au bonheur de descendre, [...]* ». Enfin, la Parque « *goûte à la cendre* », comme Igitur se propose « *d'aller rejoindre [...] les cendres de ses ancêtres* » (p.4771). Le parallélisme entre ces deux systèmes de motifs organisés de manière analogue ne saurait être fortuit.

Le fait déterminant est qu'Igitur offre la première occurrence d'une notion valéryenne, le Moi pur, évoqué par Mallarmé en ces termes : « [...] un [...] moi pur longtemps rêvé ; » (p.4831). Ce motif ne paraît que fugitivement dans Igitur. Le texte n'en porte pas moins la trace d'une oscillation récurrente chez Mallarmé entre une figure du Moi qui se rêve pur et une figure du Moi qui s'apparaît vide, « *central rien* » dans « *Villiers de l'Isle-Adam* »⁹ ou encore « *vacance [...] de soi* », dans « *Le Nénuphar blanc* » (p.4311). Le narrateur d'Igitur parle de lui-même quand il souligne, à propos de son personnage, que « *tel est son mal : l'absence de moi* » (p.4741) ou encore qu'« *il sent l'absence du moi* » (p.4811). Après Kant, le « je » s'éprouve comme « *forme vide* »¹⁰, Proust dira : « [...] un appareil vide »¹¹. Les conséquences de ce bouleversement philosophique sont considérables. « *C'est de là qu'il faut partir, de cette problématique du sujet imprésentable à lui-même [...], si l'on veut comprendre ce que le romantisme recevra [...] comme "sa" question la plus difficile [...]* ». La question du moi est inextricable parce que, si le moi n'est rien, en même temps il est tout : c'est lui qui constitue la diversité des phénomènes en un cosmos ordonné. Aussi l'Ombre Igitur proclame-t-elle : « [...] *je suis l'assise éternelle des choses*, » (p.4891). Mallarmé exprime de la sorte le grand paradoxe romantique d'un Moi qui à la fois se saisit comme un néant et se pose en fondement de l'univers. En un sens analogue, la Parque se dit « *Seul support [...] / À la toute-puissante altitude adorée...* » (99), substitut de la divinité qui soutient le monde tout entier.

Ainsi s'explique que la Parque, comme Igitur, vit une nuit blanche — elle le précise : « [...] *ayant quitté / Ma couche* ; » (Œ, I, 96-97), « *Moi, je veille.* » (98). L'oxymore de la nuit blanche est constitutif parce qu'il reflète le paradoxe du Moi, ce soleil noir qui engendre tour à tour le drame diurne du faune et le drame nocturne d'Hérodiade, le Moi qui est dans *La Jeune Parque*, comme dans *Igitur*, le véritable héros du drame. Le Moi est noir, marqué par l'ombre, emblème des ténèbres, de la mélancolie et du néant. Nicole Celeyrette-Pietri a caractérisé très justement Igitur comme une « *liturgie d'anéantissement* » (p.174, n.685). Ce texte crucial offre en effet une série de variations sur le motif de l'ombre, le terme étant pris dans ses diverses acceptions

possibles, notamment comme la modalité minimale de l'existence qui porte l'être à la limite de la disparition, de la mort. Or l'association du Moi et de l'ombre, au centre d'*Igitur*, se retrouve dans *La Jeune Parque*, où le Moi se soucie de ce quasi néant qu'est l'ombre sous toutes ses formes. Il se préoccupe au premier chef de sa propre ombre, d'avoir à porter une ombre, son « *absence peinte* » (100), sur la plénitude de l'être. L'ombre projetée au dehors est le spectre visible, mixte d'être et de non-être, qui trahit à la fois l'obstacle matériel de la chair et une autre « *absence* » (98) : le vide intérieur du Moi pur, même si la première occurrence de ce motif, compte tenu du contexte, se rapporte d'abord au sommeil.

La Parque écarte la tentation du suicide et tente de surmonter un double néant : celui qui constitue essentiellement le corps périssable et le Moi évanescent. La Parque tente également d'annuler le scandale d'un Moi pur lié de manière incompréhensible à une existence qui échappe à sa transcendance « *souveraine* » (Œ, I, 98). Aussi, lorsqu'elle s'exclame : « [...] *l'ennemie, / Mon ombre !* » (100), la Parque fait-elle jouer une figure solaire du Moi contre sa figure nocturne. Un très beau vers de « *Toast funèbre* » résonne ici en écho : « *Le splendide génie éternel n'a pas d'ombre.* » (p.281) Le poète ne meurt pas, il ne rejoint jamais le royaume des ombres, la « *nuit éternelle* » (p.4831), parce qu'il abrite un principe solaire, divin, qui transcende la contingence de la matière et du corps, de sorte que, vivant, il dépasse la dimension sensible de l'être et, par métaphore, ne projette pas d'ombre. La Parque évoque dans un sens analogue « *le jeune soleil* » (110) qu'elle porte en elle, semblable à elle par sa jeunesse, signe d'une renaissance, et qui est en elle comme l'icône du soleil universel : « [...] *il le faut, ô Soleil, / Que j'adore mon cœur où tu te viens connaître,* ». L'intériorité de la Parque devient ainsi un temple, elle est divinisée dans la mesure où elle abrite un principe analogue à la lumière du soleil. En tant que principe solaire, la Parque peut dire : « *Je n'accorderai pas la lumière à des ombres,* » (104). Or elle-même est, sinon une ombre, du moins « *ombrageuse* » (102), porteuse d'une nuit intime. On pourrait dire d'elle, comme d'Igitur : « *Quant à son moi, il est divisé entre ces deux* » (p.4741), entre ombre et lumière. La phrase est interrompue dans le manuscrit de Mallarmé, mais une déclaration ultérieure d'Igitur peut servir à la compléter : « [...] *c'est de mon sein [...] que naît la lumière que je suis.* » (p.4891) Le héros de Mallarmé est donné à la fois comme une ombre et comme le principe divin de la lumière : le soulignement rend évidente l'allusion à la fameuse tautologie du buisson ardent, dans le livre de l'*Exode*.

Le Moi est divisé entre ombre et lumière, comme le monde lui-même, mais il convient d'éviter une formulation trop manichéenne du partage entre jour et nuit, car le jour naît des ténèbres et le jour enfante les ténèbres, dans une inversion constante du jour en obscurité et de la nuit en lumière, dont l'origine est le Moi, soleil noir, joie et mélancolie, accueil fervent des choses et négation radicale de toute réalité. Le Moi pur engendre la mélancolie en tant même qu'il est lumineux et retrouve la lumière en tant même que sa mélancolie le sépare du monde et de lui-même. Le soleil est la figure emblématique du divin que revendique « *le vrai Moi pur — le dieu du moi* » (C2 376), mais le Moi pur est le vrai divin, l'absolu au regard duquel le monde, fût-il éclairé par le soleil, se trouve plongé dans la nuit de la contingence, dans les ténèbres de la relativité. Aussi le balancement entre le refus et l'acceptation du monde extérieur s'observe-t-il tout au long de *La Jeune Parque*. Malgré l'éclatante beauté du monde, le

Moi, fondamentalement, ne parvient pas à se reconnaître dans la réalité, parce qu'il contient en lui-même une impulsion irrépressible à dépasser, donc à contester toutes choses.

Lorsque, dans « Solennité », Mallarmé évoque « *le pur de nous-mêmes par nous porté* » (p.2029), il se réfère à cette part secrète de l'homme qui reste toujours étrangère à tout, il annonce cette figure d'« *ange* » dont Valéry fera un emblème majeur du Moi pur (C1 131, 191) et que le poète Narcisse des « *Fenêtres* » voit déjà s'esquisser dans la vitre, métaphore de « *l'art* », censée lui renvoyer sa propre image (p.101). Le motif narcissique est capital dans *Igitur*, où le héros cherche à se « *mirer dans un soi propre* » (p.4851), un soi purifié de la cendre du réel, de la contingence, du hasard inhérent à tout ce qui n'est pas essentiellement soi. Le « *miroir* » (p.4831), qui écarte toute réalité extérieure au Moi qui s'y reflète, est là « *pour qu'elle se voie, elle, pure, l'Ombre* » (p.4851). Cette dernière ne doit pas moins veiller à « *ne pas se prendre au piège de sa propre contemplation* » (p.4881), tout comme la Parque est « *dangereusement de son regard la proie !* » (101), menacée par le risque de se perdre dans un face-à-face avec le divin intérieur, par quoi elle exclurait le monde, s'exclurait du monde et serait par conséquent vouée à la mort.

Le souci d'atteindre en soi l'extrême pointe de l'intériorité, qui ne trouve jamais son équivalent dans rien, et d'en produire les signes hors de soi, n'en anime pas moins le discours de la Parque. Avant d'invoquer le soleil, elle ne sait que les étoiles pour traduire au dehors ce « *Je ne sais quoi de pur et de surnaturel* » (CE, I, 96) qui la caractérise aussi, puisque elle-même « *scintille* » : ce n'est pas seulement que perlent sur sa peau de luisantes gouttes marines — « *Toute humide des pleurs que je n'ai point versés* » (98) —, mais aussi que sa nuit intérieure est double, étoilée, obscure et lumineuse. Cette intériorité de ténèbres constellées trouve sa figuration extérieure dans la transposition stellaire du sonnet en -yx, qui substitue au reflet du Maître absent l'image dans le miroir de la grande Ourse¹². Les analogies ne s'arrêtent pas là : « *[...] le Maître est allé puiser des pleurs aux Styx [...]* » (p.371), la larme que la Parque ne cesse d'évoquer sans jamais la verser procède de ses « *enfes pensifs* » (98) et son « *œil noir est le seuil d'infinales demeures !* » (100), sur lequel la larme s'arrête. Cette larme, dès le début de *La Jeune Parque*, rassemble les motifs épars que Mallarmé associe à l'intériorité humaine. Peu avant sa mort, Mallarmé en appelle « *au plus pur, au plus amer, au plus glorieux de chacun* »¹³. Ces trois motifs : la pureté, l'amertume, la gloire parcourent *La Jeune Parque*. Ce sont aussi pour Valéry les traits du sentiment que le Moi a de soi et de son essentielle étrangeté au monde. La larme est le prisme qui les diffracte dans le poème. Pureté et amertume paraissent dès les premiers vers et reviennent ensuite avec régularité. La gloire est évoquée peu avant la fin : « *[...] l'âme ivre de soi, de silence et de gloire,* » (107). Mallarmé identifie la gloire au principe solaire, au « *dieu brillant* » (99), figure intérieure et extérieure d'« *altitude* » (99) et de dépassement, présente dans le ciel et dans l'homme.

Autant qu'au motif solaire de la gloire, *La Jeune Parque* recourt au motif marin, également mallarméen, jusque dans *Igitur*, où, de façon inattendue, le poison est désigné comme « *la goutte de néant qui manque à la mer* » (p.4781). La larme de la Parque, émanation de l'« *absence* » (CE, I, 98), du néant intérieur, demeurée en deçà du

jaillissement, est, de manière analogue, une « goutte » soustraite à « l'ombre amère » (104), à cette intériorité marine et stellaire que la Parque désigne par cette métaphore : « [...] une grotte de crainte au fond de moi creusée [...] ». Valéry semble avoir retrouvé d'instinct cette étrange image de Mallarmé : « [...] un vieux Rêve avait installé en moi comme une grotte marine, où il s'est donné de curieux spectacles, »¹⁴. Il faut sans doute chercher chez Baudelaire la source de cette commune inspiration : dans « *L'Homme et la mer* », la mer tend à l'homme son « miroir », afin qu'il y découvre un reflet de son « esprit », ce « gouffre [...] amer ». Dans le grand poème de Valéry, « *l'ombre amère* », l'intériorité de la « *Mystérieuse MOI [...] Amèrement la même...* » (105), de cette « *Moi si pure* » (103), est le reflet de l'onde amère au « *miroir de la mer* » (105). Entre le plus secret de l'intériorité humaine et les éléments naturels, la correspondance paraît pouvoir être établie. La Parque peut se dire « *Toute humide des pleurs que je n'ai point versés* » (98), dans une formule d'esprit mallarméen qui exprime le caractère positif du négatif, parce que l'eau de mer qui couvre son corps est la contrepartie visible de ses larmes rentrées. Il reste que la larme unique de la Parque, appelée à assurer la communication entre l'amer interne et l'amer externe, ne coule pas. L'amertume mélancolique du dedans ne rejoindra jamais la « *riante amertume* » du dehors (110). Entre l'homme et la mer, le divorce est consommé, ou plutôt, il persiste jusqu'au bout, quoique le poème entier trahisse un immense effort pour le surmonter.

La tragédie de l'homme, selon Mallarmé, réside dans la contradiction entre les aspirations, les exigences du Moi, et le peu que lui donne la réalité. Le Moi ne saurait trouver que dans la fiction, dans l'écriture, son destin authentique, un destin qui annule la contingence de l'existence et du monde. La poésie est le véritable destin de l'Ombre. La Parque fait écho à ce motif mallarméen lorsqu'elle évoque son « *lucide dédain des nuances du sort* » (Œ, I, 107), cette distance à l'égard des choses et du monde, au nom de ce qu'il y a de « *lucide* », de lumineux en elle et par conséquent d'étranger à leur ombre, d'où le « *regard étranger* » que jette sur eux la Parque (100) et aussi son « *amère saveur* » (99), sa mélancolie, ses « *divins dégoûts* » (106). L'enjeu d'*Igitur*, qui s'énonce en ces termes : « [...] le hasard [sic] annulé ? » (p.4731) est la quête d'une nécessité supérieure, d'une exigence intérieure à atteindre dans l'écriture, puisque la réalité la refuse. Or qu'incarne la figure de la Jeune Parque, sinon ce destin même, c'est-à-dire la négation du hasard, l'annulation de la contingence ? La nécessité de l'écriture substituée à la contingence du monde et de l'existence est un thème valéryen aussi bien que mallarméen¹⁵. Le poème, selon *Le Mystère dans les lettres*, cherche cet aboutissement : « [...] le hasard vaincu mot par mot, » (p.2349). « *Nul hasard* », telle est également la visée essentielle que Valéry, dans « *L'Amateur de poèmes* », assigne à la poésie, cette « *écriture fatale* », soumise à « *une loi qui fut préparée* » (Œ, I, 95), apte à enfanter des « *êtres nécessaires* » (94). Ainsi, le « *fil arachnéen* » évoqué dans *Igitur* (p.4851), n'est sûrement pas étranger au fil que tisse la Parque, figure de l'écriture, au même titre que l'araignée des *Cahiers* : « *J'écris ces notes [...] ainsi qu'une araignée file sa toile [...]* » (C1, 13). Dans *Igitur* également, on rencontre une « *toile arachnéenne* » (pp.488, 4931). Le fil et la toile sont les métaphores du texte, de l'écriture, où le poète trouve sa vraie demeure, à l'écart d'une vie réelle et d'un monde insuffisants.

S'il est exact que « *le vrai classicisme n'est qu'un romantisme dompté* »¹⁶, Paul Valéry est le dernier grand génie classique. Mallarmé a ouvert la voie du dépassement.

Igitur a en effet pour son auteur une visée thérapeutique : « [...] c'est un conte, par lequel je veux terrasser le vieux monstre de l'Impuissance, son sujet, du reste [...]. S'il est fait (le conte) je suis guéri ; **similiasimilibus**. »¹⁷. Il ne faut pas s'y tromper : par la mise en scène de la mélancolie et du suicide, Mallarmé entend surmonter la mélancolie et la tentation du suicide. *La Jeune Parque* prolonge ce mouvement et tente de le conduire jusqu'à son terme : « restituer la tombe enthousiaste / Au gracieux état du rire universel. » (Œ, I, 106). Que *La Jeune Parque* soit un tombeau, le texte lui-même est à cet égard suffisamment explicite. Il est d'un bout à l'autre traversé par la hantise du néant, de l'ombre, de la mort, de ce négatif que Mallarmé n'a cessé de chanter sur tous les tons, davantage pour le glorifier que pour le déplorer, pour faire du rien resplendissant le destin ultime de l'écriture. Ce qui, au premier abord, confère à *La Jeune Parque* une tonalité résolument non mallarméenne, c'est l'espace ouvert par le poème à la splendeur de l'univers, à cet éclat des choses qui signale de la part de Valéry une version athée du divin. Diverses sont les tombes de *La Jeune Parque* mais toutes tentent d'être enthousiastes, de donner voix à une divine inspiration : le oui inconditionnel au réel. Il n'est pas certain que le poème atteigne son but. L'ombre de Mallarmé est aussi le dieu caché qui, invisiblement, inspire ce tombeau et y pleure ses larmes rentrées. L'impeccable et splendide forme valéryenne reste hantée par une puissance contenue, héritée, entre autres, de Mallarmé : celle, contestatrice, incessamment irradiée par le dieu destructeur, le soleil noir du Moi pur. Cette extrême tension interne, sensible dans sa poésie, fait aussi de Paul Valéry le dernier grand génie romantique.

¹ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, vol.I (Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998), p.17-25.

² Françoise Haffner et Huguette Laurenti ont donné en ce sens des indications décisives dans le séminaire de l'ITEM (équipe Paul Valéry). Qu'elles en soient vivement remerciées.

³ « Originellement la seule continue [...] », p.261 ; « Victorieusement fui le suicide beau [...] », p.371 ; « Abominablement quelque idole Anubis [...] », p.381.

⁴ William Marx a judicieusement signalé le possible calembour : « armée », Mallarmé, à l'issue de la communication orale dont ce texte a fait l'objet.

⁵ Nicole Celeyrette-Pietri, *Valéry et le moi. Des Cahiers à l'œuvre* (Paris, Klincksieck, 1979), pp.33-37.

⁶ Dans cette citation, comme dans toutes les suivantes, quel que soit l'auteur de l'extrait, c'est toujours ce dernier qui souligne.

⁷ Paul Gifford, *Paul Valéry. Le dialogue des choses divines* (Paris, Librairie José Corti, 1989), p.88.

⁸ Voir l'« introduction biographique » par Agathe Rouart-Valéry (Œ, I, 30).

⁹ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, vol.II (Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003), p.40.

¹⁰ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1978), p.43.

¹¹ Marcel Proust, *Albertine disparue*, in *A la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, vol.IV (Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989), p.1059. Sur la proximité de ce passage avec la thématique d'*Igitur*, voir Laurent Mattiussi, *Fictions de l'ipséité. Essai sur l'invention narrative de soi* (Genève, Droz, 2002), pp.39-41.

¹² Sur cette lecture du sonnet en -yx et sur le motif narcissique en général chez Mallarmé, voir Laurent Mattiussi, « Mallarmé et le procès d'impersonnification : Narcisse se dévisage », *Romantisme*, 99, 1998-1, pp.105-116.

¹³ Stéphane Mallarmé, lettre à Émile Verhaeren du 23 février 1898, *Correspondance complète 1862-1871. Lettres sur la poésie 1872-1898*, éd. Bertrand Marchal (Paris, Gallimard, « Folio classique », 1995), p.638.

¹⁴ Stéphane Mallarmé, lettre à Catulle Mendès du 22 mai 1870, p.7561.

¹⁵ Les limites du présent article interdisent les développements qui seraient nécessaires sur ces questions : l'annulation de la contingence par l'écriture et la fiction comme destin authentique. Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à Laurent Mattiussi, *Fictions de l'ipséité. Essai sur l'invention narrative de soi* (Genève, Droz, 2002), notamment à l'introduction (pp.14-16) et au chapitre XI (pp.235-259). De plus amples références à Valéry sont aussi données dans les deux premiers chapitres.

¹⁶ Albert Camus, *L'Homme révolté* (Paris, Gallimard, « Folio essais », 2001), p.338.

¹⁷ Stéphane Mallarmé, lettre à Henri Cazalis du 14 novembre 1869, p.7481.